Muniz SODRÉ, Raquel PAIVA, *O império do grotesco*

Rio de Janeiro, Éd. Mauad, 2002, 160 p.

Marcelle Santana

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7570>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.7570

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Marcelle Santana, « Muniz SODRÉ, Raquel PAIVA, *O império do grotesco* », *Questions de communication* [En ligne], 3 | 2003, mis en ligne le 09 août 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7570>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Muniz SODRÉ, Raquel PAIVA, *O império do grotesco*

Rio de Janeiro, Éd. Mauad, 2002, 160 p.

Marcelle Santana

RÉFÉRENCE

Muniz SODRÉ, Raquel PAIVA, *O império do grotesco*. Rio de Janeiro, Éd. Mauad, 2002, 160 p.

- 1 Y aurait-il une dimension scatologique dans la culture consommée au Brésil par le grand public ? Posée par Muniz Sodré, au début des années soixante-dix, cette interrogation avait déjà nourri sa réflexion à l'occasion d'une brève analyse de la presse écrite et télévisée brésiliennes, désignée "culture de masse". Dans *A comunicação do grotesco*, (Rio de Janeiro, Vozes, 1972), qui atteint aujourd'hui sa quinzième édition, l'auteur traduit l'éthos de la culture diffusée par les médias au Brésil comme étant fortement attaché aux influences scatologiques de la tradition populaire, dont le trait distinctif serait la fascination pour l'absurde, l'extraordinaire, le bizarre.
- 2 Trente ans après cette première approche, le professeur de l'École de communication de l'université fédérale de Rio de Janeiro reprend la problématique dans *O império do grotesco*. Écrit en collaboration avec Raquel Paiva, professeur et chercheur dans la même institution, l'œuvre représente non seulement la relecture d'un sujet insuffisamment exploré, mais surtout un effort d'analyse critique de la permanence du grotesque dans l'histoire occidentale. L'archéologie et la typologie de celui-ci s'appliquent aux domaines de la vie privée et publique, des arts plastiques, de la littérature, de la télévision et du cinéma. Ils permettent de reconnaître, dans des expressions diversifiées, quelques traits communs : le déplacement du sens, la distorsion des formes, le phénomène de la "disharmonie" du goût.
- 3 Chercheur en communication parmi les plus respectés en Amérique Latine, Muniz Sodré est connu pour son originalité, son érudition et son éclectisme qui font de la lecture de son œuvre une condition sine qua non pour l'analyse des médias dans le

Brésil contemporain. Dans la préface de *A comunicação do grotesco* (1972), l'auteur avouait qu'il s'agissait simplement d'un essai reprenant ses propres interprétations de la culture de masse brésilienne, selon une perspective analytique fondée sur les thèmes de l'aliénation et de la crise. Avec ce nouveau travail, beaucoup plus solide en ce qui concerne le rapport à la tradition philosophique et sociologique, Muniz Sodré approfondit les thèses initialement présentées.

- 4 La référence à l'œuvre de Wolfgang Kayser (*Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Stallung, 1957) est commune aux deux études de Muniz Sodré. À côté de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine sur Rabelais, écrite dans les années trente, l'analyse de Wolfgang Kayser (malgré la limitation de son objet aux expressions du grotesque dans la peinture et dans la littérature) est une contribution fondamentale pour la compréhension du thème. Tandis que Mikhaïl Bakhtine s'occupe de la reconnaissance des images du grotesque de la Renaissance dans la sphère des formes sensibles liées à la culture populaire, Wolfgang Kayser fait de la définition du grotesque le problème central de son étude et s'élance, comme le signalent Muniz Sodré et Raquel Paiva, dans l'étude historique et psychologique des œuvres et commentaires présentant quelque affinité avec ce phénomène.
- 5 Le cheminement des auteurs dans l'univers des mots, des images et des impressions qui renvoient aux traits distinctifs du grotesque, est fondé sur trois questions centrales contribuant à l'éclaircissement des propositions et à la familiarisation du lecteur avec la terminologie, la bibliographie et la trajectoire du grotesque dans l'histoire. Présentés sous une forme interrogative, les trois premiers chapitres définissent le grotesque et la catégorie esthétique, d'une part, et présentent, d'autre part, les travaux de ceux qui ont pensé ce phénomène. Ces pistes sont suivies d'une approche du grotesque dans la littérature, le cinéma et la télévision.
- 6 La variété des situations décrites dans le premier chapitre rend possible le rapport à la figure du bathos (rabaïssement), dénonciateur de la "disharmonie" du goût (ou du *disgusto*, selon la perspective des esthètes italiens) dans la rhétorique classique. La figure du rabaïssement serait le point commun, par exemple, entre les films américains, très populaires à cause de l'exploration des aspects les plus sordides de la condition humaine, et les spectacles télévisuelles d'exhibition. L'association caractéristique du rabaïssement, toujours insolite, a d'ailleurs traversé les siècles et les conjonctures historiques, de l'Antiquité à nos jours.
- 7 Muniz Sodré et Raquel Paiva désignent le grotesque d'abord comme un éon, dénomination empruntée à l'œuvre d'Eugène d'Ors, comparable aux notions d'*épistémé* ou de mentalité d'une époque, et mettent en relief sa spécificité comme un élément supratemporel. Les auteurs localisent aussi la naissance d'une variation grotesque au sein de la transition de l'art de la Renaissance vers un art proprement baroque, qui serait l'expression d'une crise de l'Occident au XVI^e siècle. En ce qui concerne les attitudes d'une personne ou d'un groupe, le grotesque peut être reconnu comme un *modus vivendi*. Les modalités expressives rencontrent quelques-unes de leurs manifestations dans le grotesque scatologique (quand il se réfère à la déjection humaine), tératologique choquant ou critique (quand il évoque la monstruosité, dont l'exemple classique serait Quasimodo).
- 8 La description des situations emblématiques est suivie d'une réflexion sur les éléments qui composent une catégorie esthétique. Les auteurs indiquent la possibilité d'une reconnaissance du grotesque avant la lettre. Cette dernière était fondée sur l'existence

du phénomène comme catégorie, avant même la création d'un mot qui puisse faire le lien entre l'observation et l'abstraction. Bien que les premières tentatives de production d'une théorie du grotesque soient apparues au XIX^e siècle, il est possible de l'identifier, par exemple, dans les dites "plaisanteries scatologiques" de la Grèce antique. Analysées par la perspective de la catégorie esthétique, les œuvres du Français Jacques Callot qui illustrent la *Commedia dell'arte* sont aussi des manifestations de la constitution lointaine de ce grotesque avant la lettre.

- 9 Selon Muniz Sodré et Raquel Paiva, Victor Hugo a été le premier à attirer l'attention sur la proposition d'une théorie relative au grotesque. Dans la célèbre préface de sa pièce, *Cromwell*, il aurait inventé le grotesque comme catégorie esthétique en comprenant son importance dans le drame. Il s'y intéresse à la disproportion, au laid ou au monstrueux qui défient l'équilibre et la beauté de la tradition classique. Pourtant, c'est à partir d'une proposition de Nietzsche, dans *Le gai savoir* (1886), que l'œuvre de Muniz Sodré et Raquel Paiva assume son aspect le plus intéressant : *O império do grotesco* révèle le biais créatif de son analyse en rapprochant le grotesque et l'animal. Nietzsche donne au grotesque un statut particulier, dans la mesure où il valorise de façon précise les affections du corps, non celles de l'esprit. Cette valorisation met l'accent sur la référence aux parties inférieures du corps, ce qui constitue une dérivation du thème de l'animalité. Les auteurs reconnaissent l'existence d'un homme qui abandonnerait les règles de la société et attendrait, dans le cas extrême, ce qu'ils appellent la fantaisie de réversibilité entre l'homme et l'animal.
- 10 La perception de l'importance du corps dans les expressions grotesques nous rappelle la réflexion de Gilles Deleuze, dans *Le Pli. Leibniz et le Baroque* (Paris, Éd. de Minuit, 1988). Selon le philosophe, la relation établie entre l'âme et le corps est complexe. Bien qu'indissociable du corps, l'âme reconnaît en lui une animalité qui l'étourdit complètement. En contrepartie, l'élément humain (l'humanité cérébrale) donnerait à l'âme la possibilité d'élévation, malgré les vicissitudes de la matière physique. L'analogie entre l'homme et l'animal constitue le noyau de ce que Muniz Sodré et Raquel Paiva croient être un instrument théorique tout à fait nouveau pour comprendre le grotesque, ainsi que les ramifications de cette catégorie qui appartiennent aux mondes de la vie quotidienne ou les dépassent.
- 11 Après l'incursion dans le domaine de la théorie, les auteurs reprennent le thème de l'universalité et de la permanence du grotesque. Ils s'intéressent d'abord au phénomène dans la littérature, où ils relèvent la présence de la catégorie esthétique du grotesque dans les œuvres d'écrivains très différents, qu'ils soient consacrés par la critique ou auteurs médiocres. Grosso modo, dans le Romantisme, le grotesque est associé à la crise des représentations et à la tentative de rabaissement de l'idée de beauté ; chez les modernes, le grotesque suit l'idée de subversion ontologique des choses. *La métamorphose* de Franz Kafka est vue comme grand exemple de la fantaisie grotesque. Au Brésil, les œuvres classiques de Machado de Assis (1839-1908), et de Lima Barreto (1881-1922), sont définies comme représentations de la variante "critique-ironique" du grotesque et comme une violente manifestation de l'exaspération des contraires. Dans le roman *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, le "défunt auteur" dédie ses mémoires au premier vers qui lui avait rongé le corps.
- 12 Les auteurs prennent aussi en compte le domaine audiovisuel en analysant les cinémas européen, nord-américain et brésilien. Le grotesque est présent dans la tradition européenne et joue avec des allusions aux aspects monstrueux et scatologiques. Parmi

les nombreux exemples de la production cinématographique contemporaine, le film *Elephant Man* de David Lynch (États-Unis, 1980), représente peut-être la forme la plus aiguë du grotesque tératologique, en montrant le conflit entre l'aberration physique et les réactions de la société. Pour finir, Muniz Sodré et Raquel Paiva étudient le grotesque à la télévision. Comme dans *La communication du grotesque*, le cas brésilien est au centre de la réflexion. Ils caractérisent le développement et l'affirmation d'une identité entre la télévision et son public : pour eux, la télévision s'incorpore à l'idée que l'individu se fait de lui-même et des autres. Une telle influence exercée sur la vie de l'individu est attribuée au rôle de la télévision comme élément régulateur du flux de la vie quotidienne. La télévision "ouverte" au Brésil est vue dans son aspect le plus pervers : l'appel à l'esthétique du grotesque, traduit dans la prédominance des formes populaires ou hégémoniques, aboutit à l'ouverture d'un fossé entre une programmation de qualité (dite culturelle) et une programmation véhiculant le grotesque, établie sur un champ symbolique et politique où se déroule la guerre de l'audience. Selon les auteurs, la télévision n'est le miroir d'aucune autre réalité que la sienne. En un contexte où "s'animaliser" ou non apparaît comme le dilemme principal de la culture du grotesque, le public aurait signé une sorte de "pacte symbolique hystérique avec la Bête télévisée". Le public n'est donc pas la victime, mais le passif complice d'un genre auquel il s'est habitué.

INDEX

oeuvre citée O império do grotesco – (Muniz Sodré et Raquel Paiva, 2002)

AUTEURS

MARCELLE SANTANA

Escola de comunicação, universidade federal do Rio de Janeiro